

## O MÉDICO QUE OPERA IMAGENS, SÉRGIO KISPERGER CANFIELD

### *THE DOCTOR WHO OPERATES IMAGES, SÉRGIO KISPERGER CANFIELD*

Kellyn Batistela / UDESC

#### **RESUMO**

Esse artigo investiga o livro de fotografias *Olhares*, do artista e médico Sérgio Kisperger Canfield que pensa a experiência da criação entre a arte e a medicina. Canfield constrói sua *arquivada* entre o exercício do médico-cirurgião e a ficção do médico-monstro. Sérgio, com suas criaturas zoomórficas, desmonta a lógica da percepção óptica e devolve ao observador a superfície háptica da imagem. Questiona-se até que ponto a soberania do olhar vincula-se a uma percepção anestésica das sensações.

**PALAVRAS-CHAVE:** arte contemporânea; Sérgio Kisperger Canfield; percepção ótica; superfície háptica; zoomorfismo.

#### **ABSTRACT**

*By proposing a investigation the photo book *Olhares* by artist and doctor Sérgio Kisperger Canfield, this article reflects on the experience of creation between two margins interconnected with art and medicine. Canfield builds his archelife between the exercise of the doctor-surgeon and the fiction of the doctor-monster. With his zoomorphic creatures, Canfield dismantles the logic of visual perception and returns to the observer the image's haptic surface. Departing from the examination of the sensorial experience of perception, one wonders to what extent the sovereignty of the glance is tied to an anesthetic perception of sensations.*

**KEYWORDS:** contemporary art; Sérgio Kisperger Canfield; visual perception; haptic surface; zoomorphism.

### **Taxidermia fotográfica, o médico artista**

Sérgio Kisperger Canfield – nasceu em 1958, Paranaguá, PR, vive e trabalha em Jaraguá do Sul, SC – é médico cirurgião geral e gastroenterologista. Parte de sua rotina orienta-se pelos deveres da profissão, consultar e operar, que não lhe permitem inventividade e empirismo. O racionalismo do saber médico, assim pressuposto, determina a prerrogativa, ao se basear em evidências, que atesta diagnóstico de sintomas ou de enfermidades. Fugindo à regra, Canfield é artista, e para esse médico *a arte é um ser instável* (1). Transitando por diferentes poéticas, técnicas, linguagens, suportes, o conjunto de suas obras apresenta um acervo heterogêneo de produção que cruza pintura, fotografia e escultura.

O médico-artista, em 2016, publica *Olhares*, uma compilação que reúne 54 trabalhos fotográficos cuja fatura parte da apropriação de obras de outros artistas, todas em suporte fotográfico que vão desde cenas de filmes e pinturas, fotografias de arte e de moda. Curioso é o fato de os artistas permanecerem anônimos nos créditos do livro. A poética de Canfield, a propósito das imagens contidas em *Olhares* – muito embora arbitrária no que se diz respeito às ações do sujeito-artista – contamina-se pelo sujeito-médico. O médico está entranhado no artista. O caráter investigativo e o conceito operatório de suas experiências plásticas suplantam, pela arte, o lugar aonde o cientificismo médico encontra sua clausura. Quando o artista Canfield se lança ao lúdico e à experimentação empírica, desprende do conhecimento cirúrgico a dimensão do faz-de-conta daquele menino-médico de outrora, ao explorar e colecionar com fascínio insetos; dissecar, retalhar e operar bichos; perseguir com obsessão rastros e repetir atos; saborear a casualidade espontânea de inventar novas formas que, sob o olhar da criança, ganham vida própria.

Canfield opera imagens (FIGURA 1) que seleciona dentre seus livros, e elas ressurgem, das mãos desse cirurgião taxidermista, travestidas por elementos suplementares com membros do corpo de aves, exoesqueleto de insetos e lagartixas, e até fetos humanos.

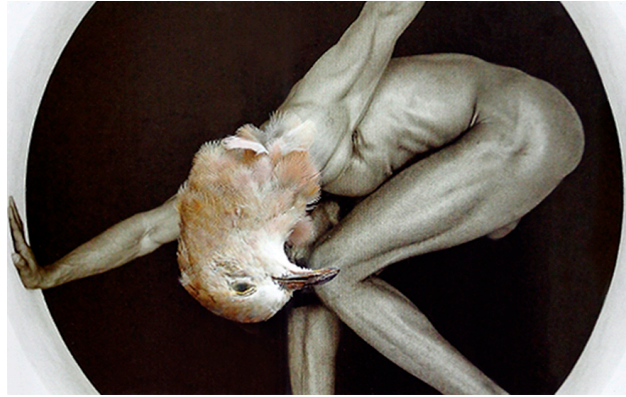


Figura 1: Sérgio Kisperger Canfield (1958), Sem título, 2016, fotografia, 23x14cm, livro do artista, *Olhares*, 2016.

O médico-artista causa uma interferência meticulosa (FIGURA 2) ao adicionar, acomodar, inserir e pousar sobre as imagens fotográficas resíduos de natureza orgânica desvalidos de vida, que, no entanto, jazem sobreviventes nas fotografias como acidentes de cor, textura e forma, assinalando uma potente fenomenologia da superfície. Muitos dos animais utilizados revelam grau de decomposição ou são vestígios de parte de seus corpos desmembrados. Essas imagens operadas teriam algum diagnóstico ou são pistas sintomáticas ao (des)velamento de algum enigma?



Figura 2: Sérgio Kisperger Canfield (1958), Sem título, 2016, fotografia, 10x30cm, livro do artista *Olhares*, 2016.

Algo subjaz na intensão do artista ao operar imagens-apolíneas, da iconografia fotográfica, com suplementos de natureza animal. Esse recurso, utilizado pelo médico-artista, serve para suprir alguma lacuna das imagens de origem? Ou essa operação amplia-se para outra instância do saber menos preocupada com a visibilidade inteligível e mais aberta às possibilidades do sensível? Trazer Canfield ao debate não significa oferecer uma ordem de leitura determinante aos seus intentos artísticos de médico-criador pontuando possíveis diagnósticos. O que instiga é a relação entre vida (do médico e do artista) e arte, pois há algo que sempre escapa à letra. Trazer à cena o exercício médico de Canfield, ao tato da arte, é um pretexto para investigar o conceito de *arquivida* proposto por Jean-Luc Nancy que convida a interrogar os procedimentos de construção da significação através de uma *fenomenologia das carícias*. Se Nancy nos conduz às extremidades da significação elegendo o contato (o senciante do tato) como experiência do *fora-dentro*, o regimento de verdade sustentado pelo racionalismo óptico é posto em questão. A partir disso se pode aventar que Canfield, com o livro *Olhares*, propõe uma espécie de cesura (corte, incisão, cicatriz) na soberania do olhar.

Ao examinar a experiência sensorial da percepção, pretende-se localizar o debate sobre o médico-artista Sérgio Canfield – respaldando-se, principalmente, em uma de suas fotografias do livro *Olhares* – entre a invenção do aparato tecnológico da anestesia (o domínio do senciante) e a obra ficcional de Mary Shelley, *Frankenstein* (a cognição instintiva). Portanto, pensar o próprio desenvolvimento técnico da medicina (através da anestesia e de transplantes de órgãos) – que hoje reitera um regime de verdades detentor do domínio da experiência sensorial da percepção – é problematizar esse limiar que aproxima o artista do médico-cirurgião pela porosidade daquilo que Jean-Luc Nancy entende por *arquivida*. Apoiar-se na investigação das superfícies enquanto abertura do sentido, como é proposto por Nancy, é expor uma ordem de questionamentos a respeito do sentir (*aisthesis*) e de sua relação com o conceito de *arquivida* (do senciante e do sentido). Se a ficção também faculta *locus cogito*, o personagem Victor Frankenstein e sua criatura estreitam laços com Canfield, e a pergunta para a qual se intenta curiosidade torna-se pertinente: estaria em Canfield a *persona* médico-monstro? O que pretende o médico-cirurgião ao operar imagens fotográficas com a inserção de vestígios animais? E assim, se a imagem-arte, conforme relata Georges Didi-Huberman, é sempre portadora de um

*déjà-vu* que nos assombra, que espectro biográfico de Canfield (médico-cirurgião ou médico-monstro) encontra o espelho de nosso olhar? Suas quimeras inventadas acionam uma operosidade sintomática que se prescreve como diagnóstico de aporia, acidente, doença ou avaria?

### **Da anestesia aos instintos, o médico e suas criaturas**

As imagens contidas no livro *Olhares*, de Sérgio Canfield, aparecem como sombras, sem quaisquer nominação de título e referência de apropriação. São vanitas que atordoam e espreitam fantasmagoricamente o olhar do espectador a cada novo lance de página. Seria essa a justificativa do artista-médico ao título que leva o seu livro? Essas imagens desejam contar algo, mas não alcançam a escuta do observador? Elas são um tipo de assombração taxidermista, cuja duração não é mais do que o instantâneo movimento operacional do obturador quando disparado por Canfield ao manusear sua máquina fotográfica. As imagens que compõem o livro não se materializam como objeto. Os elementos que protagonizam a investigação fotográfica de Canfield retornam ao seu lugar de origem, tão logo armada a cirurgia que o médico-artista impõe às imagens usurpadas dos seus livros de fotografias. As criações desse artista-cirurgião parecem, ao mesmo tempo, povoar sonhos e pesadelos. Habitam talvez o limiar da vigília e da alucinação, ou porventura, o entrelugar que antecede, em segundos, os efeitos da anestesia causadores de amnésia à razão. De fato, existe uma superfície instável e eterna entre nós e essas imagens. Ao mesmo tempo que a imagem *torna visível*, ela *desagrega* (DIDI-HUBERMAN, 2015(b), p.131). Nessa perspectiva, a imagem provoca o desmonte da razão, interrompe o regime de certezas que desmembra as verdades históricas. Walter Benjamin nos confia que *aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem* (1989, p. 85). A imagem fotográfica é uma morte antecipada (FIGURA 3).



Figura 3: Sérgio Kisperger Canfield (1958), *Sem título*, 2016, fotografia, 46x56cm, livro do artista, *Olhares*, 2016.

Canfield, imbuído do princípio de montagem, desacomoda o olhar ao apresentar a fotografia de uma mulher-quimera. Seu exercício criativo desmonta qualquer certeza biológica e científica, privando o observador de uma suposta ancoragem ao pensar lúcido. Essa imagem é o propósito que aproxima Canfield no limiar entre o médico-cirurgião e o médico-monstro. Nesse duplo jogo (médico/artista e cirurgião/monstro) localiza-se uma astúcia criadora que provoca no olhar do observador fascínio, mas também, desencadeia uma espécie de mal-estar.

Muitos são os exemplos dissecados pela história da arte que aproximam uma relação entre o *modus operandi* da ciência-médica com o da arte. Apesar de o cadáver constituir-se profanação e tabu durante os séculos em que o dito religioso impunha-se como verdade sobre as coisas do mundo, não tardou para que outro interesse característico da concepção humanista objetivasse outros intentos e curiosidades. Através de diferentes tratados apregoados pela razão científica, a experiência do homem sobre o mundo logrou inventários, cartografias, manuais e estudos de anatomia. Da *Aula de anatomia do Dr. Tulp* (1632) de Rembrandt aos corpos plastinados do anatomista Gunther von Hagens, da exposição pública de corpos supliciados aos espetáculos médicos das cirurgias anestesiadas constrói-se uma estética da superfície e, a partir disso, o sentido da visão torna-se privilegiado como aparato sensorial a ponto de promover uma certa objetificação da vida e da morte.

A dessensibilização da experiência da dor nos pacientes agonizantes, pelo advento da anestesia, coincide com a profissionalização da prática médica em meados de 1800, quando essa categoria ascende à elite de especialistas médicos. O total controle sobre a *aisthesis* (sensação, percepção, sensibilidade) será notório, conforme anunciado no *American Journal of Medical Sciences*, em 1852, quando se põe em prática a anestesia geral (BUCK-MORSS, 1996). Do desenvolvimento tecnológico da medicina pelo uso farmacológico de anestésicos sucedeu uma transformação cultural do corpo e da sensibilidade. Em vez de exaustivos relatórios clínicos, a anestesia geral permitiu à medicina performar cenas cirúrgicas em espetáculos científicos. Eram destinados à confirmação e ao convencimento óptico de uma audiência partícipe ao presenciar menos uma carnificina do que o controle técnico-científico sobre as sensações instintivas corporais. A anestesia propiciou o domínio notório sobre o corpo senciente e esse advento possibilitou, enquanto espetáculo, que a experiência óptica protagonizasse uma espécie de hierarquia sobre as demais sensações do sistema sinestésico. O corpo passivo e de sensibilidade temporariamente removida torna-se apenas uma substância material inerte que subjaz à intenção do médico. Em detrimento do corpo, que em si não oferece à plateia o significado da percepção, está legado ao procedimento médico da operação a significação-espetacular.

Não é menos esperado, dentre as especulações médicas do alvorecer do século XIX em pleno desenvolvimento técnico, que casos semelhantes ao de Mary Shelley figurem na ficção literária, ao publicar, em 1818, seu romance *Frankenstein*. O que importa à filosofia do texto é certamente a discussão sobre a natureza do princípio da vida e a condição humana que dela resulta. Afinal, não se pode esquecer que o nome Frankenstein refere-se primeiramente ao doutor, fato posteriormente indissociável ao monstro.

*Grosso modo*, ao ampliar as lentes sobre a criatura frankensteiniana pode-se destacar que, de um lado, é meramente matéria bruta manipulada, pois sua estrutura *homine* é oriunda da carne retalhada de outros corpos animais ou humanos que nada mais são do que suplementos. Sobremaneira, a criatura é uma aberração, excluída tanto pela razão da ciência médica quanto pelas ciências humanas. Por outro lado, a criatura não é destituída de experiência sensorial da percepção, o que lhe garante, pelo vigor dos instintos, acentuar a aberração que é.

Nos dois casos a criatura foge à regra. O instinto prevalece à razão, por isso se aproxima daquilo que se julga por animal. Todavia, a criatura não pode ser animal em virtude de seu aspecto físico assemelhar-se ao humano, o que faz dela uma dupla criação monstruosa.

Partindo da necessidade de retomar o que fora dito sobre os dois procedimentos médicos em questão, do médico-cirurgião (o médico-anestesista) e do médico-criador (o médico-monstro), algo acrescenta-se à problematização inicial do texto que se reporta ao médico-artista que Canfield personifica. Primeiro, sob o ponto de vista do médico-anestesista, a profissão de Canfield, procede-se do pressuposto de que há o predomínio do óptico sobre a percepção da experiência, entendendo-se que o corpo-substrato manipulado por esse médico é aculturado (civilizado, normatizado, domesticado) e, portanto, anestesiado e homogêneo. Portanto, o médico-artista opera imagens anestesiadas, imagens apolíneas, que ora se consagram como parte narrada da história fotográfica, ora se legitimam como aporte imagético da indústria da moda. Segundo, sob a pele do médico-monstro, ficcionalizado pela literatura, intenciona-se, sobretudo, a experiência que beira o abismo. De caráter experimental e háptica, essa experiência distancia-se do natural, toca o não permitido, já que implica uma mutação na ordem da criação da natureza: o médico-monstro frankensteiniano recria a criação, desnaturalizando a própria natureza. Nesse caso, o corpo-substrato não se permite capturar pois é instintivo (senciente), heterogêneo e excluído. É desse caráter intempestivo – de interpolação entre coisas, do tempo anestesiado da fotografia que é ausência e dos dejetos da natureza recolhidos no presente que são suplemento-ordinário – que Canfield como artista vai além do já dado, remonta o *déjà-vu*. Ao operar a superfície óptica das fotografias o médico-artista inclui o lado de fora, o suplemento animal, e com essa incisão háptica devolve-nos imagens-encarnadas.

### **Arquivada, o médico anestesiado ou o médico monstro?**

É merecedor de destaque Jean-Luc Nancy, quem entende existir um movimento transitivo no sentido do mundo, que possibilita recolocar, através da fenomenologia do tocar, distante de qualquer anestesia, a percepção enquanto lógica do sentido e não da verdade. Apesar de o presente texto não se ocupar do homem Jean-Luc Nancy, mas do seu pensamento, algo dele nos liga ao personagem frankensteiniano. Como o musgo que se adere à rocha, Nancy desde 1991 vive por



um suplemento técnico, um coração transplantado, dispositivo que superou a carência da natureza ao garantir-lhe sobrevivência. É através dessa experiência, de outro que se anima dentro de si, que o filósofo forja a importante relação do *senciente* com o sentido.

Acredita o filósofo que o mundo tem seu *fora-dentro*. Isso permite tratar de uma filosofia da superfície (tato) à qual um novo idioma (sentido) abre-se ao *senciente* em contato com o mundo. Via pele, essa outra linguagem de contato confere o acontecimento produzido pela sensação, pois, segundo o filósofo, *sente-se sentindo*. O corpo, em sua constituição biológica, é aberto ao exterior pelos orifícios que dele fazem parte: orelhas, olhos, boca, narina, ânus, vagina, pênis; canais, como diz Nancy, de ingestão e digestão. Mas é com a pele, superfície em toda extensão, que se ampliam as aberturas das *entradas-e-saídas* para o exterior (NANCY, 2014, p. 21).

Atrelada à mesma tarefa de Nancy – de desenredar as tramas que embaraçam a superfície da experiência sensorial da percepção (*aistisis*) e do sentir (*aisthesis*) ao uso subordinado à razão –, Buck-Morss, com outro intento, explica que *os sentidos mantêm um traço não civilizado e não-civilizável*, eles articulariam uma espécie de resíduo de *resistência à domesticação cultural*, pois o propósito imediato deles destina-se a *servir às necessidades instintivas* (BUCK-MORSS, 1996, p. 14). De qualquer maneira, ambos os autores conduzem seus pensamentos às extremidades da significação.

A pele é o revestimento que, além de *situar e determinar* todos os orifícios do corpo, tem a autocapacidade de ser *afetada e de desejar sê-lo* (NANCY, 2014, p. 20). Os demais sentidos que compõem o sistema sensorial não são capazes de sentirem a si mesmos, como afirma Jean-Luc Nancy, com a precisão e intensidade que a pele garante. O termo tocar (*toucher, tact, contact*) está relacionado com tatear, apalpar, acariciar. Para o filósofo da física das carícias, o tocar possibilita o *fora-dentro* (mocão e emoção, desejo e prazer), enquanto lógica do sentido e não como procedimento ou método de exploração do comportamento cognitivo. Portanto, é o que se pode definir por *rühren*, aquilo que desperta, agita, anima. Nancy interroga o sentido para fora da significação, impedindo que ele se feche sobre si mesmo. *É então que o 'ser-aqui' só pode dizer-se pelo tato como lugar do sentido* (NANCY,

2014, p. 86). Eis o que se entende por *arquipresença*: uma vida que leva a vida a tomar impulso, que nunca se deixa capturar, e por isso é *arquiviva*, aquele ou aquilo que é *senciente* do sentido.

Não é possível esquecer que Frankenstein foi escrito como história de terror e está distante de nós há pelo menos dois séculos, mas de lá ecoa o que Nancy confirma nesse século com torpor, *o homem começa a ultrapassar infinitamente o homem [...] Transforma-se no que é: o mais aterrorizante e perturbador técnico [...] o que desnaturaliza e refaz a natureza, o que recria a criação* (NANCY apud CANGI, 2014, p. 82). Quem seria o monstro? Estaria o monstro em arquipresença com a medicina?

Antes da resposta à pergunta, um movimento fenomenológico sobre as imagens que Canfield produz vem adiantar-se. Merece ser problematizada, dentre as diferentes morfologias que Canfield arquiteta no livro *Olhares*, uma de suas operações, a imagem acima mencionada (FIGURA 3). O médico-artista poderia nos propor a temática do *morrer à imagem* (2). A imagem enunciada por Canfield trata de um simulacro que persiste na tradição cristã-ocidental e que nos persegue por séculos: a crucificação. A fotografia de origem, da qual Canfield apoderou-se (e que se mantém anônima em seu livro), insinua o sacrifício judaico-cristão só que protagonizado por uma mulher que veste apenas um pedaço de pano em tom claro, que cobre seu sexo, e um chapéu frontal, que esconde sua face, índices semelhantes aos que nos chegam representados pela iconografia quando apontam a imolação *Christi*. O médico-cirurgião sacrifica, no lugar da imagem feminina redentora de Robert Mapplethorpe, uma quimera, constituída por corpo de mulher e braços de ave. O médico-artista espreita aquilo que jamais poderia realizar numa sala de cirurgia hospitalar fadada a salvar vidas; seu intento é transitar pelas regiões fronteiriças e proibidas do zoomorfismo, e isso só se efetiva na superfície tátil das fotografias por um fora-dentro. Canfield defende a ideia do empirismo quando o *ser instável da arte* coloca-se em questão. A imagem-quimérica com a qual o médico-artista nos surpreende o olhar poderia ser mais enigma que desvelamento? Nos aponta Roland Barthes, a propósito da fotografia, que o olhar ocidental se interessa mais pelo *oculto*, que é *mais “verdadeiro”, do que o que está visível*. O fetiche que a fotografia desperta no olhar-investigador, que tentar acessar *ao que há por trás*, não se realiza, pois se apresenta como um *isto foi* (BARTHES, 1984, p. 148). A imagem

fotográfica exhibe-se como distancia e ausência malogrando o encontro do visível com o observador.

O médico-artista devolve uma espécie de sombra à distante e bela imagem apolínea da mulher nua de braços distendidos. Ou melhor, o artista-médico indica uma profundidade aterradora quando transplanta a imagem feminina ao corpo-quimérico. Qual é a emergência que a imagem-híbrida deflagra? O animal-mulher, suspenso na metamorfose imposta pelo jogo sensorial do médico-artista, nos sussurra: eis-me aqui. Com Maurice Blanchot entende-se que a imagem é a *duplicidade da revelação* (2010, p. 69), afirma o filósofo que o desdobramento ambíguo da imagem revela reencobrindo. Dito isso, podem-se aventar duas hipóteses à expressão formulada eis-me aqui. Eis-me aqui, como primeira hipótese, evocaria todo animal que logo somos; como segunda hipótese é vanita que reclama o lugar da morte obliterado na vida ocidental. De empréstimo de Blanchot toma-se a ideia de que a recusa da morte no ocidente conduz os homens a preparar um espaço de permanência, e a linguagem (a palavra, o conceito) torna-se o instrumento a partir do qual se valem os homens frente à condição perecível da vida. *Perdemos a morte* para nos salvar, esse é o diagnóstico de Blanchot, e esse recuo nos faz esquecer que somos mortais (BLANCHOT, 2010, p. 74). A linguagem, a capacidade de nomear e de referenciar, é, portanto, o instrumento que estabiliza a permanência introduzida no pensamento como negação à morte.

Sabe-se que Canfield é leitor de Nietzsche, e, não é exagero indicar que a força dionisíaca desse médico-criador vem à tona para superar as limitações impostas pela superfície apolínea das imagens nas quais o artista-cirurgião opera sobrevida. Instabilidades desprendem-se da imagem transplantada e surgem como acidentes da superfície pela pele da ave sobreposta à imagem e pelos membros do corpo do animal articulados à estrutura feminina. Essa instabilidade poderá ser identificada como uma picto-prótese que, acoplada à fotografia de apropriação, induz no espectador um tipo de experiência visual de natureza háptica; um transplante à superfície dos sentidos pelo estranhamento que distorce a certeza óptica do olhar. Ousa-se dizer que tal instabilidade permitiria ao olhar-anestesiado o que Apolo deve a Dionísio: *a estética tem intrinsecamente tão pouco a ver com a trindade filosófica da Arte, Beleza e Verdade que se poderia antes arrolá-la no campo dos instintos animais* (BUCK-MORSS, 1996, p. 14).

Portanto, o monstro existe. Pouco importa quem o é! Se é o médico-fotógrafo que, ao piscar diante do obturador, petrifica o que já fora gratuitamente anestesiado; se é a pulsão de contravenção do médico-cirurgião sublimada pela arte; se é o espectro fantasmagórico da imagem que permanece como ausência; ou mesmo se é o médico-artista imbuído da extraordinária montagem arquivista de uma tanatografia (3) zoomórfica. A mulher-animal, que tanto nos causa estranheza, é o heterogêneo que subvem e insiste em impor-se. A relevância do animal-mulher compreende a operação de abertura na imagem quando essa deixa de ser *mimesis* ou ícone da tradição judaico-cristã para ser outra coisa mais próxima de nós, quem sabe, o animal que somos todos. Abdica de ser representativa pois nela residem seus extremos ou seus limites incapazes de serem nominados. Não seria o problema apontado por Jacques Derrida a propósito da expressão *animot* (DERRIDA, 2002)? Esse é o instante em que o *homo*-animal coloca-se na mira da palavra: e *pensar começa talvez aí* (DERRIDA, 2002, p.57). *Animot* não é a ação que restitui autoridade de pensamento animando todos os demais viventes diferenciados do *homo*. O conceito *animot* designa o animal que logo somos; o homem nu diante de *mot*, daquilo que o possibilita nominar e imprimir significado pela autoridade de sua experiência referencial na linguagem. Portanto, o animal que somos, fala: o animal autobiográfico diante da palavra mira-se despido. Fala através da autoridade do seu ser em arquivada.

Trazer o conceito *animot* permite um duplo movimento. A quimera feita-carne pelo médico-cirurgião é Canfield, e por isso, também se aventa pensar que o eis-me aqui é o *animot* autobiográfico do médico-artista. Já, a quimera feita-imagem pelo médico-artista é *still-life*, é um aviso, muito distante, que cai em esquecimento, e por isso, nos assombra. Na primeira hipótese supõe-se que Canfield encontra-se em *arquipresença*. Canfield, ao operar a anestesiada imagem da mulher-crucificada e devolver-lhe sua superfície animal encarnada, desprende o *rühren* autobiográfico que lhe permite posicionar-se diante do *animot*, abre sentido ao *senciente* sem a inquisição do pudor. Esse caráter desliza ao encontro do menino-médico tão vivo na abertura desse texto com suas bricolagens taxidermistas. Na segunda hipótese, liberta-se o caráter autobiográfico do artista e somos nós, os observadores, conduzidos ao epicentro fenomenológico do debate. A quimera, diante de nós, não pode ser nominada, extrapola a linguagem, e por isso, nos relembra de nossa

própria morte adiada pelo *mot*; o constante desaparecimento de algo que não está mais aí, por *ser a linguagem falta para o dizer* (BLANCHOT, 2010, p. 77), e portanto, confirma Blanchot: *falar, não é ver*. A quimera crucificada (a fantasmagoria assombrosa que a imagem parece ser) surge como valor apotropaico, e por isso, sobrevive.

### Notas

<sup>1</sup> Comunicação de Sérgio Kisperger Canfield conferida, em 2017, aos acadêmicos do PPGAV, Programa de Pós Graduação em Artes, UDESC, Florianópolis, SC, na disciplina de Territorialidades Modernas e Contemporâneas.

<sup>2</sup> Em *Diante da imagem*, Didi-Huberman, a propósito da arte sacra do século XV, constrói a tese de que a imagem é rasgadura cujo sintoma dessa abertura é a morte. *Deixar a morte insistir na imagem* tem duplo desejo aos cristãos, de matar a morte e de imitar a morte: *identificar-se à morte do seu Deus na imitativo Christi para crer matar a sua própria morte, sempre à imagem do deus que ressuscita* (2015, pp. 292-3).

<sup>3</sup> Jacques Derrida ao se reportar à ação arquivista em *Mal de arquivo*, determina a pulsão de Eros como vida e a pulsão de Tânatos como morte.

### Referências

- BARTHES, Roland. A câmara clara. RJ: Nova Fronteira, 1984.
- BAYESTORFF, Marcio. “Como se faz um monstro”. Comunicação conferida no Cartel Pulsão, Maiêutica Instituição Psicanalista. Florianópolis, 9 de agosto de 2011.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo – obras escolhidas III. SP: Brasiliense, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. A conversa infinita – vol. I. SP: Escuta, 2010.
- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. In: Travessia, Revista de Literatura. N. 33. Ilha de Santa Catarina, UFSC, 1996, pp. 11-41.
- CANFIELD, Sérgio Kisperger. Olhares. Jaraguá do Sul: Carreira Ed., 2016.
- DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Tradução: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- \_\_\_\_\_. O animal que logo sou (a seguir). SP: Editora Unesp, 2002.
- \_\_\_\_\_. Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Florianópolis, Ed. da UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. SP: Editora 34, 2015 (a).
- \_\_\_\_\_. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015 (b).
- NANCY, Jean-Luc. Arquivada: do senciante e do sentido. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- SHELLEY, Mary. Frankenstein. Trad.: Pietro Nasseti. Martin Claret: São Paulo, 2001.

### Kellyn Batistela

Doutoranda em Artes Visuais pela UDESC, bolsista FAPESC; mestre em Teoria Literária pela UFSC; bacharel em Artes Plásticas pela UDESC. Atuou como docente em instituições como: UDESC, UNISUL, Estácio de Sá. Participou de Salões em Arte, como: 1998, Prêmio Aquisição FAPEU, IX Salão Itinerário Estadual Universitário de Artes Plásticas, Florianópolis, SC; 1999, IV Salão Elke Hering, Blumenau, SC; 2003, 11º Salão dos Novos de Joinville, SC.